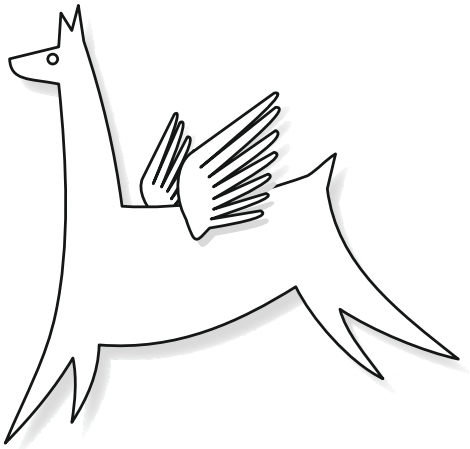
Edgardo Civallero

Introducción a las tarkas



wayrachaki
editora

Edgardo Civallero

Introducción a las tarkas

2° ed. rev.

Wayrachaki editora
Bogotá - 2021

Civallero, Edgardo
Introducción a las tarkas / Edgardo Civallero. – 2° ed. rev. – Bogotá : Wayrachaki editora, 2021, c2015.
43 p. : il..
1. Música. 2. Aerófonos. 3. Tarkas. 4. Aymara. 5. Anata. 6. Altiplano. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2015
© de la presente edición, Edgardo Civallero, Bogotá, 2021
Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero

Este libro se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Imagen de portada: Tarkas de *mara* de Walata Grande (Bolivia), tropa Salinas, tamaños taika, malta y chili. Fotografía: E. Civallero.

1. Introducción

También llamadas anatas, pinkillus o pinkayllus, dependiendo de la región en la que se las haga sonar y del pueblo o comunidad que las construya e interprete, las tarkas o tarqas son flautas tradicionales del altiplano meridional andino. Su característico sonido es imposible de olvidar o confundir una vez escuchado, sobre todo cuando las ejecutan los grandes conjuntos conocidos como "tarqueadas", agrupaciones que en ciertas localidades pueden incluir más de medio centenar de flautistas.

Verdaderas obras maestras del antiguo arte de construir instrumentos, las tarkas se emplean en la Meseta del Collao: el área que rodea el lago Titicaca (departamentos de Puno en Perú y de La Paz en Bolivia), el altiplano

boliviano y los vecinos valles andinos (departamentos de Oruro y Potosí), el norte de Chile (regiones de Arica y Parinacota y Tarapacá) y el noroeste de Argentina (provincias de Jujuy y Salta); a estos dos últimos países habría llegado a través de corrientes migratorias que, partiendo desde el centro-sur de Bolivia, tuvieron lugar en distintos momentos históricos. Además de mantener plena vigencia y una relativa popularidad en toda el área altiplánica mencionada, y debido probablemente al innegable sabor tradicional de su sonido, las tarkas han sido utilizadas por buena parte de los grupos de música andina comercial, que han difundido (muchas veces de forma incorrecta) parte de su repertorio a nivel internacional.

2. Estructuras y tropas

En la difundida clasificación de instrumentos musicales de Hornbostel y Sachs, la tarka recibe el código 421.221.12, el cual la define como un aerófono o instrumento de viento verdadero de la familia de las flautas, con canal de insuflación interno y aislado, y con tubo abierto y dotado de agujeros. Desde un punto de vista estrictamente organológico se trata, en efecto, de una flauta vertical de pico elaborada a partir de una pieza de madera maciza. Con forma de prisma, su sección oscila entre cuadrada, octogonal (cuadrada con los vértices rebajados) y circular (octogonal con los vértices muy rebajados). El canal interno se encuentra abierto por ambos extremos; en uno de ellos se encaja un tapón de madera dura y resistente a la humedad que permite la

Culturawalata
M.M.
3011-LP-BOL

formación de un aeroducto, conducto destinado a conducir el soplo del intérprete hacia un bisel y una ventana cuadrangular. Merced a estos últimos se produce un sonido que es luego modulado mediante seis orificios, ubicados en la cara delantera del instrumento, en la parte que exhibe un característico rebaje semi-circular para facilitar la digitación (Mamani, 1987; Cavour, 1994; Baumann, 2004; Olsen y Sheehy, 2008).

Aunque Bellenger (1981) cite su uso en solitario entre pastores bolivianos, y también en Argentina aparezca aislada en ocasiones, las tarkas suelen tocarse en "tropas", algo que ocurre con buena parte de los aerófonos tradicionales altiplánicos. Una tropa es un conjunto de flautas que incluye un número variable de tamaños (hasta 9) de un mismo instrumento; todas ellas se construyen tomando como referencia la más grande del conjunto (o la que lleva la voz principal) y reproduciéndola respetando determinadas proporciones (1/2, 2/3, 3/4, 2/1). Se obtiene así un grupo de instrumentos con la misma estructura, distintas longitudes y grosores, y afinaciones vinculadas por intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas y/u octavas.

Imagen 1 (pág. ant.)
Tarkas de la tropa Salinas (taika, malta y ch'ili).
[Foto: E. Civallero].

En el caso de las tarkas, las tropas pueden contar con hasta 6 tamaños, y utilizan sobre todo los intervalos de quintas y octavas. Los músicos de la agrupación que interpreta una tropa determinada ejecutan la misma melodía o, más concretamente, realizan los mismos movimientos y obturan los mismos orificios sobre las flautas, con lo cual se obtienen varias líneas melódicas paralelas que progresan en armonía, creando una muy particular textura homofónica, e incluso, dependiendo de los casos, polifónica o heterofónica.

Merced a su disponibilidad comercial y, por ende, a su amplia difusión entre las influyentes comparsas del área del lago Titicaca, las tropas más conocidas son la Potosina, la Salinas, la Kurahuara y la Ullara (Mamani, 1987). En líneas generales, cada una incluye tres tamaños distin-

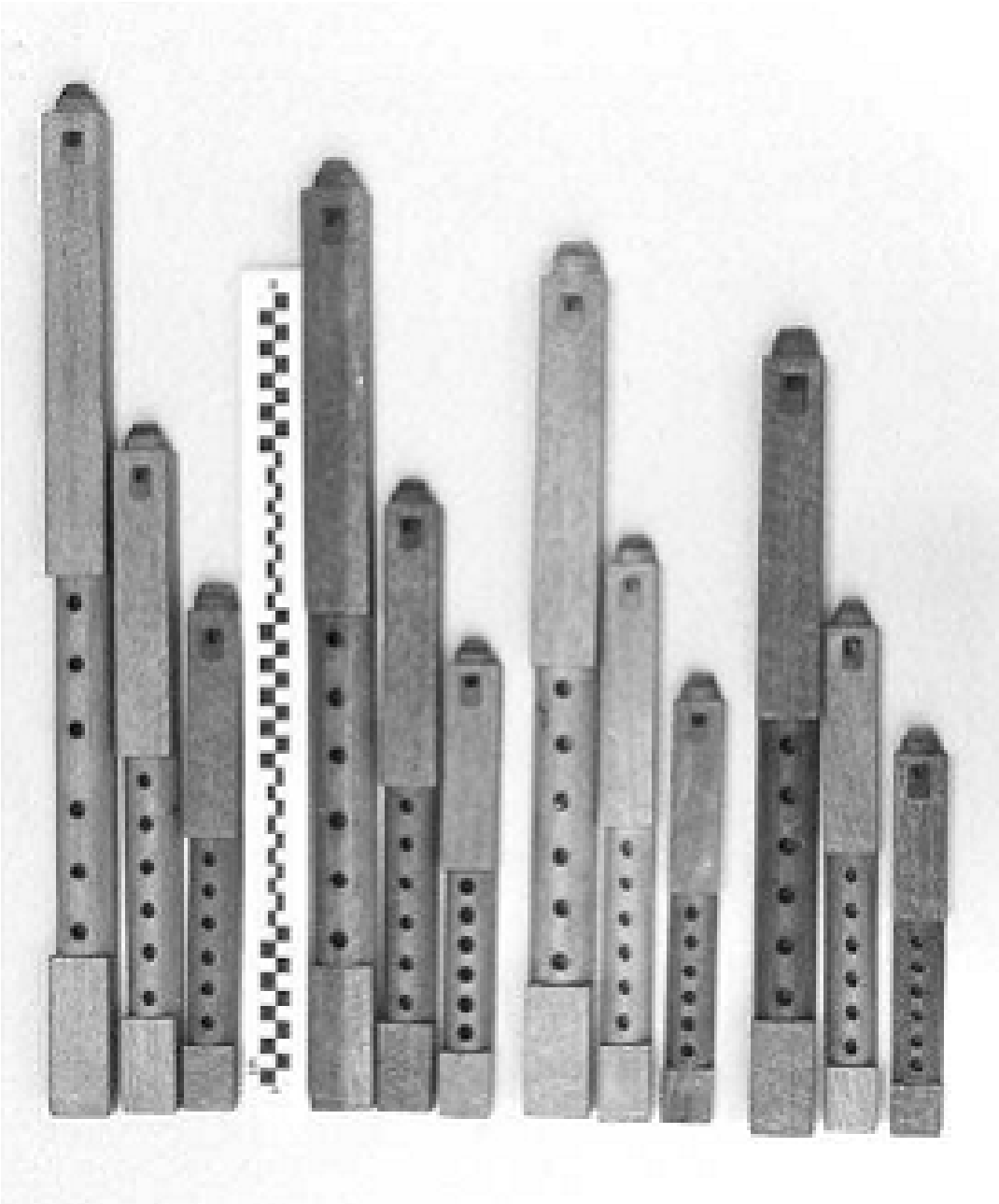


Imagen 2
Las diferentes tropas de tarkas, con sus tres tamaños (taika, malta y ch'ili). De izquierda a derecha: Potosina, Salinas, Kurahuara y Ullara.
[Foto: Gérard, 2007].

tos, llamados, de mayor a menor, taika o tayka, mala o malta, y ch'ili, chuli, requinto o tiple. La taika es el instrumento de referencia de la tropa: la malta suele medir 2/3 de la longitud de la taika (lo cual la ubica una quinta por encima de ella) y la ch'ili, 1/2 (lo cual la ubica una octava por encima de ella). Hay un tamaño mayor que la taika (el llamado contrabajo, kuntrawaju o machu, que mide el doble que la malta y que suena una octava más grave que ella) y otro intermedio (q'iwsa o contra, 3/4 de la taika, una cuarta más aguda). Existen asimismo otros nombres para las tres medidas principales: la taika también es denominada liku, jach'a tama, sanka o jatun; la malta, taypi tama, jisk'a tama o juch'uy; y la tiple, jisk'ita o juch'uycitu (Gérard, 2010).

La composición de estas cuatro tropas "clásicas" ha ido variando con el tiempo, a la vez que se han ido creando nuevas tropas, ajustadas a los gustos y necesidades de los músicos y sus oyentes.

En áreas satélites del núcleo principal circum-lacustre, los instrumentos pueden recibir denominaciones distintas e incluso su estructura puede variar ligeramente. Stobart (1988), por ejemplo, señala que en los famosos carnavales de Yura (departamento de Potosí, Bolivia) se emplean tres tamaños llamados macho, media o mediano y chico o chiri.

3. Nombres y sonidos

En los departamentos de Puno y La Paz (es decir, en torno al lago Titicaca) y en el norte de Chile, la flauta es llamada por su nombre más conocido y difundido: la palabra aymara "tarka". En los valles del centro y el sur del departamento Potosí, sin embargo, se la suele denominar "anata", un término quechua que evoca la fiesta de la Anata o Carnaval, y que extiende su área de influencia hasta Argentina (según señalan autores como Carlos Vega y Rubén Pérez Bugallo). El nombre "pinkillo" está, asimismo, asociado a la tarka en distintas regiones de Bolivia.

La opinión más extendida señala que "tarka" ("tarqa", según algunos diccionarios) deriva, probablemente, de

"tarkaka", un vocablo que significa "voz ronca" y que ya anotara el jesuita Ludovico Bertonio en su célebre "Vocabulario..." (1612) ("tarcaca cunca a maya cunca quekhayu: voz ronca"). Sin embargo, existen dudas sobre esta hipótesis, pues el término "ronco" equivale, en este caso concreto, a "voz apagada", cualidad que difícilmente puede asociarse con la tarka. Precisamente uno de los rasgos característicos de estas flautas, uno que las define, es su particular sonido: ronco, gangoso y estridente, de una potencia inusitada, octavado y requintado a la vez y que es percibido como "doble", como un acorde ondulante y multifónico (Gérard, 2010).

Se dice de las tarkas que "lloran", o que "braman". No son las únicas, por cierto: varios tipos de pinkillos de Potosí (Bolivia) emiten sonidos similares. En la estética sonora del altiplano andino se da preferencia a los sonidos múltiples, densos, disonantes, ricos en armónicos, a diferencia de los estándares occidentales, que apuestan por sonidos puros y limpios.

Imagen 3 (pág. ant.)
Tarkas de la tropa Kurahuara (taika, malta y ch'ili).
[Foto: E. Civallero].

El "bramido", la vibración de la tarka, se denomina t'ara (del quechua "dos cosas gemelas o unidas") o richa (de origen desconocido, aunque Cavour (1994) lo dé incorrectamente por aymara). Las t'aras se producen debido a la estructura interna de la flauta, y se logran al soplar con fuerza el instrumento, y dependiendo de varios factores: la habilidad del músico para "enganchar" la t'ara, la forma de ataque del soplo, la calidad de la flauta... No todos los orificios de digitación de una tarka tienen t'aras: la posición 5 (dos dedos de la mano superior) es la digitación con t'ara por excelencia. Las posiciones 2, 3, 5, 7 y 8 suelen tener t'aras, mientras las 1, 4 y 6 no las tienen; de acuerdo a la denominación de Norte Potosí descrita por Stobart (2010), estos últimos serían sonidos q'iwa, puros y limpios.

A su particular timbre, a esa voz que, según el propio nombre quechua, parece dos unidas, se suma la combinación de distintas afinaciones en una misma tropa. Este

VOLCAN GUA

es otro rasgo de la estética musical del altiplano: prima la textura compleja, la densidad, y el color variopinto y lleno de matices del sonido final por encima de la complejidad técnica de la estructura musical. Esta última, la mayor parte de las veces y dejando de lado algunas excepciones modernas, es sencilla, basándose en la repetición combinada de un par de fragmentos o líneas melódicas (algo que puede apreciarse, por ejemplo, en la recopilación de tarqueadas publicada por el matrimonio D'Harcourt en su conocido artículo de 1959).

La interpretación de aerófonos en grandes conjuntos es una actividad social comunitaria en la cual importa más el resultado colectivo que el desempeño de cada músico individual (el propio concepto de "solista" es extraño o incluso contrario a muchas prácticas musicales andinas en general y altiplánicas en particular). Lo verdaderamente importante es la participación colectiva y la interacción entre miembros de la comunidad, desde una perspectiva de igualdad y horizontalidad que desalienta (o al menos lo intenta) las jerarquías o la subordinación (*vid*. Olsen y Sheehy, 2008).

La composición de la tropa es la que da el color, la densidad y, en definitiva, el tipo de sonido final; es por ello que los directores de banda suelen meditar muy bien este aspecto y realizar pruebas previas con las distintas combinaciones de tamaños hasta encontrar una "receta" que responda a su gusto. En líneas generales, para que un conjunto suene "balanceado" el tamaño taika siempre suele ser el dominante y el resto adopta un papel secundario. La proporción más habitual incluye 10 taikas, 2 maltas y 1 tiple, y aunque no tan común, también es una buena proporción la compuesta por 8 taikas, 4 maltas y 1 tiple, aunque la tropa quedaría muy "requintada" (con una fuerte presencia de las flautas que suenan a un intervalo de quinta). En caso de que se usen contras y contrabajos, debe incluirse solo uno o, a lo sumo, dos de cada uno, pudiéndose combinar ambos (Gérard, 2010).

Imagen 4 (pág. ant.)
Intérprete de tarka (Carnaval de Arica, Chile, 2012).
[Foto: http://www.lanacion.cl/].

4. Formas y construcción

En la actualidad existen dos formas principales de tarka, ambas construidas en Bolivia: las menos conocidas (y cada vez menos abundantes) de Pampa Aullagas (provincia de Ladislao Cabrera, departamento de Oruro) y áreas vecinas a la ciudad de Oruro, y las más difundidas de Walata Grande (provincia de Omasuyos, departamento de La Paz) y El Alto de la ciudad de La Paz.

Las primeras se elaboran a partir de una rama de *tarco* (*Jacaranda mimosifolia*; incorrectamente identificado como *Tecoma leucoxylon*/*Tabebuia heterophylla* en algunas fuentes), un árbol de madera blanca y médula blanda que los constructores buscan en las riberas del río Pilcomayo, en el departamento de Chuquisaca. Las segun-

das se construyen con un listón color café oscuro de *mara* (*Swietenia macrophylla*), madera proveniente del Alto Beni. Bellenger (1981) indica al respecto que generalmente la pigmentación permite conocer a primera vista el origen geográfico de las tarkas tradicionales, y señala que también pueden usarse otras maderas relativamente duras, como la de naranjo o la de granadillo. Pueden emplearse asimismo maderas de *k'ola* o *qula*, *chinche*, *rawley* y *cedro*, y tapones de *jarka*. En todo caso, la *mara* ha prevalecido sobre el *tarco* (y, en la práctica, sobre todas las demás) debido a que este último, al crecer lejos de los territorios en los cuales se lo usa, es más difícil de conseguir; la *mara*, en cambio, podía comprarse a buen precio y en cantidad suficiente en los almacenes de materiales para la construcción de la ciudad de La Paz, aunque esa disponibilidad ha ido reduciéndose con el paso del tiempo a causa de la sobreexplotación. Aún así, sigue siendo la preferida por los intérpretes y, por ende, la elegida por los constructores.

Imagen 5 (pág. ant.)
Tarkas de las tropas Salinas y Kurahuara (taikas).
[Foto: E. Civallero].

La elección de la madera determina el tipo de técnica de construcción: los hierros candentes empleados para trabajar el *tarco* y vaciar su frágil médula, y los pequeños cuchillos usados para darle forma no pueden usarse con la *mara*, material sólido y compacto que requiere medios más potentes. En un principio los artesanos utilizaban brocas metálicas manuales, pero el proceso era muy duro y complicado, y el riesgo de rajaduras y desviaciones, enorme. Procedieron, pues, a llevar los listones a talleres de carpintería de La Paz, y cuando la electricidad llegó a la comunidad de Walata Grande, adquirieron pequeños motores para poder realizar ellos mismos las perforaciones necesarias.

Los constructores (llamados tarqueros, *luriris* o, más correctamente, *tark'luriris*) se sirven de un patrón o "medida" elaborado en una tira fina de madera o caña, llamado *tuput'isi* o *takiña*. Cada patrón, cual si se tratase de una regla, incluye pequeñas muescas que señalan

dónde se ubican los rasgos más importantes de la flauta: la boquilla, la ventana, los orificios, los rebajes, los "falsos", etc. Sistema utilizado para todos los instrumentos de viento del altiplano andino, las medidas pasan de padres a hijos y permiten la construcción fácil y segura de enormes cantidades de instrumentos.

Una parte fundamental del proceso de elaboración de una tarka es garantizar su capacidad para producir t'aras. Al realizar el canal interno de la flauta con una máquina, se obtiene un cilindro exacto que no permite la producción de sonidos densos, ricos en armónicos (algo que, por ejemplo, sí producen los pinkillos construidos con caña *soqosa*, de interior naturalmente abombado). En consecuencia, ese canal debe ser "deformado" para lograr lo que *luriris* y músicos consideran un "buen sonido". Siguiendo unas técnicas muy empleadas por los constructores tradicionales de pinkillos hechos de ramas ahuecadas (por ejemplo los de Cala Cala, en el departamento boliviano de Potosí), quienes utilizan unas piezas de hierros candentes (los "moldes") para "moldear" el interior de la flauta, los *tark'luriris* se valen de unos perforadores y gubias especiales que denominan "cables". Con ellos, y con la ayuda de filosos cuchillos caseros, varían el diámetro de los agujeros de digitación, el diámetro y la forma del canal interior (sobre todo entre la ventana y el primer orificio, pero también cerca de los orificios que producen t'aras) y la forma de la embocadura y la ventana.

Imagen 6 (pág. ant.)
Intérpretes bolivianos de tarkas estilo Pampa Aullagas.
[Foto: http://tierradevientos.blogspot.com/].

En cuanto a la embocadura, es un elemento crucial para el timbre del instrumento. Cuenta González Bravo (1969):

> Un hábil fabricante de instrumentos musicales indígenas, Inocencio Aguilar, me indicaba que en la parte superior interior de la ventana de la tarka, se hacía un ligero chaflán, que desviaba el soplo más afuera del bisel de la ventana, con lo que el instru-

mento charcheaba, es decir, sufría una trepidación que determinaba el timbre del instrumento.

En general, no suele haber dos tarkas iguales, sobre todo en lo que respecta a la estructura interior. Cada una se construye de forma empírica: más allá de los procesos mecánicos de cortes y perforaciones, la flauta es tallada y finalizada a mano y a oído, lo cual convierte su elaboración en un arte. Y, como todo arte, no es perfecto: en ocasiones el instrumento resulta fallido y no "llora" como debe. En ese caso se lo rompe o bien se lo deja aparte para ser posteriormente tallado, pintado, barnizado o lacado y vendido a los turistas.

Imagen 7 (pág. ant.)
Detalles de embocaduras de tarkas de las tropas Salinas y Kurahuara (taikas).
[Foto: E. Civallero].

5. Tiempos y límites

Como el resto de instrumentos musicales andinos de uso tradicional, las tarkas están sujetas a las restricciones de uso impuestas por el ciclo agrícola y el calendario ritual y festivo asociado a él (*vid*. Stobart (2010) para los vínculos entre timbres, tonos, músicas y afinaciones con la agricultura y la ganadería). Hasta hace poco, la música de los Andes solía tocarse únicamente en el momento oportuno y en el contexto apropiado, respetando escrupulosamente ciertos límites. Con el paso del tiempo, esos límites se han ido difuminando merced a la aculturación y a la influencia de la música comercial, así como al predominio cada vez mayor de los patrones de consumo y cultura capitalistas. De acuerdo a la visión tradicional, aún vigente en muchas comunidades, las tarkas solo

pueden usarse durante el *jallu pacha* del calendario Aymara o el *paray tiempu* del Quechua: el periodo de las lluvias. Este coincide, grosso modo, con el verano austral: su inicio viene marcado por el Día de Todos los Santos y su final, por el Carnaval. Es una época que está íntimamente relacionada con el crecimiento de las plantas y con la aparición de sus primeros frutos (Sigl, 2009).

Dentro de la cosmovisión andina, la voz de muchos instrumentos musicales tiene un poder determinado, un efecto sobre la vida natural y espiritual y, muy especialmente, sobre las condiciones climatológicas o meteorológicas, elementos vitales en sociedades esencialmente agrícolas. La de las tarkas, tan potente y vibrante, no iba a ser la excepción: se cree que su bramido puede atraer la sequía o detener la lluvia. Esa capacidad es muy valiosa hacia fines del *jallu pacha*, periodo que coincide con las Carnestolendas, las cosechas tempranas y las lluvias más torrenciales; con las plantas completando su proceso de maduración, una lluvia copiosa (o incluso una granizada) echaría a perder la producción agrícola anual. Los pinkillos, por su parte, atraen la lluvia (y alejan heladas y granizadas), de modo que tarkas y pinkillos suelen combinarse para lograr la mezcla perfecta de aguas y sequías. En ocasiones se los toca toda la noche, hasta la madrugada (Stobart, 2010).

Otro límite impuesto a la interpretación de instrumentos de viento andinos es el de género: las flautas (verticales, traversas o de Pan) suelen ser ejecutadas invariablemente por hombres. Sin embargo, ésta es otra de las barreras que poco a poco se van debilitando, existiendo actualmente una mayor participación femenina en determinadas comparsas. Las tarkas, sin embargo, aún continúan siendo territorio mayoritariamente masculino.

6. A lo largo de los Andes

En Perú, las tarkas se tocan en el departamento de Puno, sobre todo en las provincias de Puno y Huancané; se las interpreta con un estilo propio, desarrollado a lo largo de las últimas décadas y que se ha puesto muy de moda en áreas vecinas. Tanto las tarkas usadas en Perú como las que se emplean en Argentina y Chile suelen construirse en Bolivia; en el sur de aquel país es factible adquirir tarkas tanto orureñas como paceñas, en tanto que los músicos peruanos, que suelen comprar sus tropas en la localidad limítrofe de Desaguadero, solo consiguen tarkas de *mara* de *luriris* de Walata Grande.

En Bolivia, además del uso extensivo de distintas tropas por numerosísimas comunidades en toda su área de

influencia, esta flauta es empleada por determinadas comunidades de formas particulares. Los Quillacas-Asanaques, subgrupo Aymara del departamento de Oruro, interpretan la ayawaya, tarka al estilo Pampa Aullagas (de madera blanca de *tarco*) construida localmente, que toma su nombre de la danza que acompaña (Verstraete, 2010). Por su parte, entre los Chipaya (cuenca del río Lauca y Salar de Coipasa, departamento de Oruro), las tarkas se denominan tar pinkayllu. Se construyen localmente siguiendo el modelo Aymara, y la tropa incluye tres tamaños: paj tar pinkayllu, cintalla tar pinkayllu y qolta tar pinkayllu. Todas tienen seis orificios delanteros. Ocho instrumentos, acompañados por bombo y caja, se tocan durante la estación lluviosa, sobre todo durante los Carnavales (Baumann, 1981).

En Chile, la tarka se utiliza en el Norte Grande, sobre todo en Socoroma y Putre y en el valle de Azapa (región de Arica y Parinacota). Su presencia en el país ha quedado documentada desde finales del siglo XIX, cuando fueron llevadas allí por los trabajadores migrantes bolivianos (Díaz y Mondaca, 2000). Las comparsas chilenas incluyen entre 20 y 50 músicos, acompañados por bombo, cajas y platillos (Díaz, 1999). Es usada en la época estival o temporada de lluvias, durante los Carnavales y en celebraciones como matrimonios, festividades patronales, fiestas familiares y navideñas. Su interpretación se intercala con la de los pinkillos.

La tarka entró a la Argentina desde Bolivia, a través de la Quebrada de Humahuaca (provincia de Jujuy), y desde allí se expandió hacia el área puneña, sobre todo a la prepuna oriental de la provincia de Salta (Pérez Bugallo, 1996; 2010). Antaño solían verse ejemplares de factura "rústica", construidos por el propio músico, que podía emplear caña o madera. En la actualidad, si bien algunos artesanos locales las fabrican (se citan de sauce llorón y de naranjillo), la mayoría suelen comprarse en Bolivia, tanto de *tarco* como de *mara*. Se ejecutan junto a bombo y redoblantes para interpretar huaynos, cachar-

Imagen 8 (pág. ant.)
Tarkas de la tropa Kurahuara (taika, malta y ch'ili).
[Foto: E. Civallero].

payas, marchas y tarqueadas; sus armonías son variables, incluyendo unísonos, terceras, quintas y octavas. Son exclusivas de la época de Carnaval y celebraciones vecinas, como el "jueves de comadres"; en el noroeste argentino (NOA) el instrumento ha perdido su rol de prevenir las lluvias, aunque nunca se toca fuera de la época propicia, la estival. En ocasiones, y respetando un patrón musical local del NOA, un solo músico ejecuta toques al ritmo de un bombo para acompañar danzas de ronda: "saltos de anata" y "saltaditos".

Gozan de plena vitalidad y vigencia, reforzada por la migración boliviana, sobre todo en el contexto de grupos de "proyección folklórica" (que mezclan estilos sin demasiado fundamento) y de grupo escolares (que interpretan las flautas en cualquier época del año). Fuera del noroeste argentino, en el último medio siglo, pasó de ser discriminada junto con sus constructores y tañedores a constituir uno de los elementos característicos de "lo norteño" o "lo andino" en Argentina. En el mundo artístico de ese país hizo su aparición de la mano del músico boliviano Cipriano Tarquino, quién ingresó en la década de los 40' en la orquesta de instrumentos típicos de Justiniano Torres Aparicio en Humahuaca y terminó de gira por Europa con Ariel Ramírez.

Imagen 9 (pág. ant.)
Tarkas de las tropas Salinas y Kurahuara (ch'ilis).
[Foto: E. Civallero].

7. Orígenes y principios

Sobre el origen de la tarka se han escrito numerosas teorías. Sin embargo, no hay ningún documento o artefacto que las acredite (incluyendo algunas supuestas "tarkas de piedra" que han demostrado ser falsas), de forma que resulta muy difícil, por no decir imposible, conocer cuáles fueron sus raíces, como ya han señalado numerosos autores:

> No es posible averiguar su origen o propiamente su procedencia (Mamani, 1987).

> Poco podemos afirmar con certeza en cuanto al origen de este instrumento musical andino (Suárez Eyzaguirre, 1987).

> Hay completa escasez de noticias antiguas sobre este instrumento (González Bravo, 1937).

Las hipótesis más plausibles indican que no sería un instrumento introducido por los europeos, sino el eslabón final, actual y definitivamente post-colonial/republicano (Bellenger, 1981) de la evolución de distintas formas de pinkillos o flautas de pico de madera.

Probablemente su estructura se base en la de ciertos karnawal pinkillu del norte del departamento de Potosí (por ejemplo los de Cala Cala o Vitichi) o de ciertas áreas del departamento de Oruro (por ejemplo Qaqachaka). Estos instrumentos habrían sido adaptados y modificados en la región de Pampa Aullagas (Borrás, 2010). De hecho, en muchas áreas de Bolivia (por ejemplo en las provincias Ladislao Cabrera, Eduardo Avaroa, Nor y Sud Carangas, en el departamento de Oruro, y de Nor Lípez y Sud Lípez, en el de Potosí), las tarkas son denominadas "pinkillu", nombre que se replica, como queda visto, entre los Chipaya (tar pinkayllu).

Imagen 10 (pág. ant.)
Intérpretes bolivianos de tarkas estilo Pampa Aullagas.
[Foto: E. Bauer, en http://images.fineartamerica.com/].

González Bravo (1937) publicó dibujos de embocaduras de tarka de caña y de madera e indicó:

> Se fabrica de caña y con seis agujeros: pequeños (0,30); mediano (0,45) y grandes (0,64), y en madera taladrada (tarka de Curawara de Carangas) y en este caso forman familias de tres individuos, como la kena pusippía y el pincollo Mohoceño (Orquestas de tarkas de Umala, Yaco, etc.).

Esto significa que a mediados de la década de 1930, la tarka todavía podía fabricarse o bien de caña o bien de madera, estando estas últimas asociadas a la localidad orureña de Curahuara de Carangas (provincia de Sajama).

Hay un documento inédito de Louis Girault (citado por Bellenger, 1981) que habla de la tarka-pinkullu de carri-

zo, la cual oficiaría, de alguna forma, de nexo entre los pinkillos (de caña o madera) y las tarkas actuales. Borrás (2010) menciona la existencia, entre los artesanos de Walata Grande, de medidas de una flauta llamada soqos'tarka, tarka de caña *soqosa* que solía venderse antes de la Revolución de 1952 en la feria de Topojo (provincia de Aroma, departamento de La Paz) para la fiesta de San Andrés y que luego cayó en el olvido.

8. Presentes y futuros

Hasta hace tres o cuatro décadas, el uso de tarkas se circunscribía al ámbito campesino. En la actualidad han logrado obtener y mantener un tremendo auge fuera de las comunidades rurales: son tocadas por residentes urbanos, músicos mestizos, estudiantes universitarios, docentes y alumnos de escuelas primarias... Los concursos rurales (y sus premios) han espoleado mucho el gusto por el instrumento (como puede comprobarse al consultar los listados de participantes, cada año más amplios) e incluso se ha acrecentado la producción y venta de grabaciones de tarqueadas (Los Mallkus de Belén cuentan con 12 producciones y Juventud Tarqueada 10 de Febrero de San Pedro de Totora, 14). Todo ello ha conducido a un auge paralelo en su fabricación y a un

aumento de su diversidad (Borrás, 2010). De hecho, las cuatro tropas clásicas del altiplano boliviano se han difuminado un poco: no solo han sido reformuladas (con la aparición de nuevos tamaños e intervalos) sino que a ellas se han sumado nuevas tropas. Asimismo, han ido surgiendo nuevas formas de interpretación, nuevas estéticas y nuevos repertorios.

Borrás (2010) señala que para 1995 el panorama en el área circum-Titicaca (altiplano paceño y puneño) estaba dominado por las cuatro tropas conocidas, cada una con tres tamaños posibles (taika, malta y tiple). En general, los tamaños estaban separados por intervalos de quintas, excepto en la tropa Ullara, cuyo tiple estaba separado de la malta por una cuarta y de la taika por una octava. De todas formas, pocas agrupaciones usaban el tamaño tiple en la práctica: normalmente, solo aquellas que empleaban la tropa Potosina.

Imagen 11 (pág. ant.)
Detalle del extremo proximal de las tarkas de la tropa Salinas (taika, malta y ch'ili).
[Foto: E. Civallero].

Sin embargo, un año después el escenario comenzó a cambiar velozmente: apareció la "contra" de Ullara, más larga que la taika (un tamaño que desapareció en el 2000, sustituido por la "awila"), y surgió una tropa con una taika de 62 cms. (denominada "tropa 62"), cuatro tamaños (taika, q'iwsa, mala y tiple) y relaciones armónicas muy particulares. Al mismo tiempo se creó una tropa con una taika de 60 cms., muy comprada en la provincia de Aroma (departamento de La Paz), y la tropa Wari, más pequeña que la Ullara (hasta entonces la menor) y tocada en el área de Desaguadero, en la frontera con Perú. Los *luriris* empezaron a inventar nombres para las tropas (hasta entonces bautizadas sobre todo con topónimos) o a referirse a ellas utilizando la medida de la taika (por ejemplo, "tropa 60"). Casi simultáneamente comenzaron las "batallas" por la paternidad de las distintas tropas (sobre todo la de las más populares o requeridas): cada maestro defendió sus creaciones como "auténticas" (aunque no hubiese tal autenticidad) e incluso creó o

alteró a su conveniencia relatos épicos o míticos que incluían largas genealogías de *luriris*.

En la actualidad (Gérard, 2010), en estilo Pampa Aullagas, las tropas pueden incluir los tamaños contrabajo o kontrawaju, taika, contra(mala), mala y ch'ili (generalmente reducidos a taika, mala y ch'ili), y hay tropas 43, 47, 49, 50, 52, 53, 55, 58, 59, 60, 62 y 65. En estilo Jach'a Walata, por su parte, las tropas pueden incluir los tamaños taika, malta y tiple (generalmente reducidos a taika y malta), y hay tropas Kollasuyu (46), Wari (48), Ullara (49), Kurawara (53), Wari (57), Salinas (59), tropa 62, Potosina (64) y Wallpara (70, en desuso). Como queda dicho, la numeración corresponde a la longitud de la taika de cada tropa.

A mediados de la década de 1990 se volvió popular el estilo de las bandas peruanas de tarkas: sus miembros soplaban con mucha fuerza, produciendo un sonido ultra-saturado, y gustaban de tropas pequeñas y agudas (tipo Ullara) y de flautas que tuvieran t'aras en cada orificio de digitación (lo cual no solía ser el caso de las tarkas bolivianas tradicionales). Para satisfacer tales exigencias, los constructores paceños, que eran sus proveedores habituales, modificaron sus instrumentos y crearon la tropa Kollasuyu, compuesta por taika y malta y que en la actualidad tiene una grandísima aceptación. A la vez, y probablemente influenciadas por los desarrollos e innovaciones producidos en otros instrumentos (por ejemplo los pinkillos mohoseños), las bandas peruanas desarrollaron nuevas formas de ejecución, incluyendo la no-interpretación de líneas melódicas paralelas: en ciertas secciones de una canción las maltas pasaron a ejecutar segundas voces que no eran quintas paralelas, sino que cambiaban las pisadas y lograban una estética sonora distinta de la habitual. Díaz Gainza (1981) agrega:

> Citamos como rareza la tendencia de algunas agrupaciones (más criollas) a armonizar la tarkeada a intervalos de terceras, sextas y octavas en contra-

Imagen 12 (pág. ant.)
Tarqueada de Putre (norte de Chile)
[Foto: F. Cantillana, en http://www.colorsmagazine.com/].

posición de los bloques de quinta justa. Los ejecutantes, usando siempre los tamaños propios de la misma familia, se dan maneras (cambiando las posiciones) de efectuar esas armonías (...) Observamos directamente este uso especial en Achacachi para Todos Santos en 1981 (terceras y sextas) y en Tiwanacu -1981- (octavas: conjunto "Los cebolleros").

Es innegable que en pocos años ha habido una enorme variación y un enriquecimiento del mundo de las tarkas en torno al lago Titicaca, y desde allí al resto de la Meseta del Collao. En la actualidad hay una diversidad apabullante de instrumentos y medidas. Y hay nuevos estilos y técnicas de ejecución, nuevas composiciones y nuevas estéticas, en muchos casos respetuosas de la tradición, en otros buscando despegarse de la misma y hollar nuevos caminos.

Imagen 13 (pág. ant.)
Tarkas de la tropa Kurahuara (taika, malta y ch'ili).
[Foto: E. Civallero].

Lamentablemente, para algunas agrupaciones actuales, las tarkas no tienen una historia detrás: son solo un instrumento musical sin más. Un medio para divertirse, para competir, para ser mejores, para desarrollar individualidades y para obtener reconocimientos y premios. En el caso de los *luriris* ocurre otro tanto: para algunos las tarkas son solo una oportunidad de hacer buenos negocios, algo que no dudan en fomentar creando artificialmente nuevas necesidades y mercados. Los límites de calendario cada vez se observan menos, el repertorio tradicional se abandona por ser viejo o por sus connotaciones rurales...

Es preciso avanzar hacia el futuro pisando sólidamente los caminos construidos en el pasado a través de las generaciones, si queremos evitar que muchos significados y valores –esos que definen la identidad– terminen perdiéndose en el afán de innovar. Sin esa identidad, las tarkas (y cualquier otro rasgo cultural) dejarían de ser lo que fueron y lo que aún siguen siendo.

9. Bibliografía

Baumann, Max P. (1981). Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia). *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 2 (2), pp. 171-222.

Baumann, Max P. (2004). Music and worldview of Indian Societies in the Bolivian Andes. En M. Kuss (ed.), *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Vol. I: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America and Mexico*. Austin: University of Texas, pp. 101-121.

Bellenger, Xavier (1981). Instruments de musique des pays andins - II partie. *Boletín del IFEA*, X (12), pp. 23-50.

Borrás, Gerard (2010). Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca. En A. Gérard (ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Tomo I*. La Paz: Plural editores, pp. 41-67.

Cavour, Ernesto (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: CIMA.

Claro Valdés, Samuel (1997). *Oyendo a Chile*. Santiago: Ed. Andrés Bello.

Comunidad Jaya Mara (2002). La música de la tarka y la anata y su relación con los rituales de agradecimiento a la Pachamama y los serenos. En W. Sánchez (ed.), *La música en Bolivia: De la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón Patiño, pp. 435-456.

D'Harcourt, Raoul y Marguerite (1959). La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens. *Journal de la Société des Américanistes*, 48, pp. 5-133.

Díaz Araya, Alberto (1999). Sireno. Antecedentes organológicos y culturales de los instrumentos musicales de la región de Tarapacá. *Informe Proyecto Fondart.* [Inédito].

Díaz Araya, Alberto y Mondaca Rojas, Carlos (2000). Música y músicos aymaras del norte chileno. A. - El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos. *Diálogo Andino*, 19, pp. 63-70.

Díaz Gainza, J. (1977). *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Ed. Puerta del Sol.

Gérard, Arnaud (2010). Tara y tarka: Un sonido, un instrumento y dos causas (Estudio organológico y acústico de la tarka). En A. Gérard (ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Tomo I*. La Paz: Plural editores, pp. 69-140.

González Bravo, Antonio (1969). Generalidades y ciertos detalles de fabricación en algunos instrumentos musicales indígenas. *Archivos Bolivianos de Folklore*, 1, pp. 23-33.

González Bravo, Antonio (1973). Kenas, pincollos y tarkas. En *Boletín Latinoamericano de Música*, III (3), pp. 25-32.

Mamani P., Mauricio. 1987. *Los instrumentos musicales en los Andes bolivianos*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Olsen, Dale A. y Sheehy, Daniel E. (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music*. 2.ed. Nueva York: Routledge

Pérez Bugallo, Rubén (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol

Pérez Bugallo, Rubén (2010). De la discriminación a la moda y la protesta: Anatas en la Argentina. En A. Gérard (ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Tomo I.* La Paz: Plural editores, pp. 265-300.

Sigl, Eveline (2009). Donde papas y diablos bailan. Danza, producción agrícola y religión en el altiplano boliviano. *Maguaré*, 23, pp. 303-341.

Stobart, Henry (1988). The pinkillos of Vitichi [inédito].

Stobart, Henry (2010). Tara y q'iwa: Mundos de sonidos y significados. En A. Gérard (ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Tomo I*. La Paz: Plural editores, pp. 25-40.

Suárez Eyzaguirre, Nicolás (1987). La música para tarka y su carácter repetitivo. En *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF, pp. 157-175.

Verstraete, Isabelle (2010). La ayawaya y la anata: Dos músicas que permiten definir el hábitat de los Aimara Asanaque y Quillaca (Departamento de Oruro, Bolivia).

Imagen 14 (pág. ant.)
Tarkas de la tropa Salinas (taika, malta y ch'ili).
[Foto: E. Civallero].

En A. Gérard (ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Tomo I*. La Paz: Plural editores, pp. 221-264.